

A KÖZVETLENSÉG ILLÚZIÓJA PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉNEK MEDIÁLIS ASPEKTUSAI

BEVEZETÉS

Jelen tanulmányban Paul Celan költészetének egy véleményem szerint igen fontos aspektusával, a medialitással, azaz a közvetettség/közvetítettség-közvetlenség problémájával kívánok foglalkozni, rávilágítva arra, a médiumok általi közvetítettség és a közvetlenség lehetetlen vagy szinte-lehetetlen volta, illetve e közvetítettség elleni küzdelem vágya miként jelenik meg a költő néhány ismert és kevésbé ismert versében.

A médium és a medialitás lehető legtágabb definícióját igyekszem használni, következésképpen mintegy McLuhan¹ nyomán médiumnak tekintek mindent, ami információt közvetítésére és / vagy tárolására alkalmas, beleértve a nyelvet, a művészet megnyilvánulási formáit, illetve természetesen a technikai médiumokat. Emellett vizsgálódásom abból a hermeneutikai alaptézisből indulok ki, mely szerint befogadás és megértés nem lehetséges médiumok, tehát közvetítés és közvetítettség nélkül.²

Többek között Friedrich Kittler hívja rá a figyelmet, hogy McLuhan klasszikus médiumdefiníciója kisebb bizonytalanságai ellenére talán máig a legpontosabb. McLuhan egészen addig eljut, hogy technicizált audiovizuális körülmények között az ember testrészei már nem is a testhez tartoznak, hanem azon médiumokhoz, amelyekre éppen rácsatlakozik. A médiumok McLuhan elképzelése szerint egyfajta természetes fiziológiai funkciót váltanak ki, a test alapvetően pozitív értelemben vett meghosszabításaiként. A helyzet persze azért

¹ Marshall McLuhan közismert nézete szerint lényegében minden szolgálhat médiumként, illetve minden médium tartalma egy másik médium, tehát magukhoz a médiumokhoz is csak közvetítés útján vagyunk képesek hozzáférni. McLuhan szerint ugyanakkor a médium voltaképpen maga az üzenet, tehát a közvetíteni szándékozott információ a legtöbb esetben lényegében elválaszthatatlan a hordozójától. Vö. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

² Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris Kiadó, 2003.

korántsem ilyen egyszerű, mivel a médiummal kiegészülő emberi érzékszerv paradox módon egyszerre terjeszti ki és csonkítja meg önmagát.

Freud korai meglátása szerint a korabeli technikai médiumok egyfajta istenpótlékként funkcionáltak³ – s ez a tendencia napjaink szekularizált, ugyanakkor technikailag rohamosan fejlődő korában csak még inkább erősödni látszik. McLuhan és Freud médiumkoncepciójának meglehetősen fontos vonása, hogy gyakorlatilag minden médium szubjektuma az ember. Közvetítés emberi szubjektumok között, de legalábbis emberi szubjektumok irányába történik, a médium olyan eszköz / csatorna / berendezés / megnyilvánulási forma, mely valamiféle ismeretet, jelentéstartalmat, látványt, információt közvetít egy vagy több emberi szubjektum felé – talán ez a médium fogalmának legtágabban értelmezett és legegyszerűbb definíciója. McLuhan közismert állítása alapján persze voltaképpen minden médium tartalma egy másik médium, az üzenet pedig elválaszthatatlan hordozójától.⁴ Jelen dolgozat is igyekszik ennél az előfeltevésnél megmaradni, a médium fogalmát pedig a lehető legtágabban úgy felfogni, hogy az valamiféle üzenetet közvetít, ez a közvetítés pedig az esetek többségében emberi relációkban történik. Többek között ugyancsak Friedrich Kittler hívja fel rá a figyelmet, hogy a médium definíciója a fizikából ered, mint közvetítő közegé, s innét került át a hírközlő technikába. Kittler hangsúlyozottan kiterjeszti McLuhan médiumdefinícióját, ugyanis arra a megállapításra jut, hogy ami korunk rohamosan fejlődő technikai médiumait illeti, azok között már akár emberi szubjektumok hiányában is végbe mehet, végbe megy a közvetítés. A már elterjedt médiumokat talán felesleges elválasztani a csúcstechnológiától, mely adott esetben a mesterséges intelligencia révén már önmaga is képes mesterséges szubjektumokat konstituálni a technikai médiumok mögé. Elég, ha csupán az áruházi biztonsági kamerarendszerekre, katonai megfigyelő berendezésekre vagy az internet virtuális terére gondolunk, mely médiumok ugyan egy emberi szubjektumra irányulnak, mondjuk például megfigyelik, de önmaguk már bírhatnak saját, technikailag konstruált szubjektummal.

Természetesen a médium lehető legtágabban értelmezett definíciójába nem csupán a technikai médiumok tartoznak bele, hiszen gyakorlatilag maguk az emberi érzékszervek a

³ Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, in uő, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 327-405.

⁴ Vö. már Jurij Lotman és az orosz formalisták nézete szerint is a műalkotások nyelvében a formai elemek szemantizálódnak, tehát az üzenet sosem választható el saját közlésének nyelvétől, végső soron tehát az azt tartalmazó szövegtől. Lásd például: Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 13-52.

legősbibb, legegyszerűbb médiumok. Saját érzékeinkről ugyan lehetséges, hogy nem rendelkezhetünk semmiféle ismerettel, amíg a médiumok nem szolgáltatnak ehhez bizonyos modelleket, támpontokat, ám mivel maguk az emberi érzékek is médiumok, a közvetítés, a világ megismerésének eszközei, a medialitás és a médiumok birtoklása, a velük való kapcsolat által eleve az emberi test is lehet médium, amely nyilvánvalóan elválaszthatatlan a szellemi értelemben vett szubjektumtól.

Megjegyzendő persze, hogy mivel az emberi test médiumként történő interpretációjához is a legtöbb esetben szükség van a nyelv médiumára, így a nyelvet jelen dolgozat is többé-kevésbé egyfajta elsődleges médiumként igyekszik kezelni, mely talán bizonyos módon megelőzi a többit.⁵

A médiumoknak és a medialitásnak napjainkban szinte számtalan fajtája és megjelenési formája ismert. Éppen ezért úgy gondolom, érdemes sorra venni olyan verseket, melyek talán lehetővé tesznek olyan értelmezést, melyen keresztül többek között a medialitás problémáira is engednek következtetni. Elsőként talán érdemes az egyik legősbibb, ugyanakkor a költő által már saját korában is bizonyos szempontból tökéletlennek tartott médiumról, az emberi nyelvről, valamint Paul Celan nyelvszemléletéről általánosságban néhány szót ejteni.

1. A NYELVI MÉDIUM A CELANI KÖLTÉSZETBEN

Köztudomású, hogy Paul Celan lírájára kettős nyelvszemlélet jellemző, melyet a jelen keretek között hely hiányában nem is kívánok mély részletekbe menően tárgyalni. Elég talán annyit megemlíteni, hogy a költő egyrészt lerombolni kívánja az általa immár tökéletlennek tartott emberi nyelv korlátait, másrészt pedig kiolvasható lírájából az igény arra vonatkozólag, hogy új, a korábbinál pontosabb és közvetlenebb kifejezőkészségre képes (költői) nyelvet hozzon létre, ezáltal, ha nem is szüntette meg, hiszen a nyelv mediálisan mindenképp mögékerülhetetlen, de valamennyire csökkentve a nyelv általi közvetettséget és közvetítettséget. Erre a nyelvszemléletre lehet példa a szerző mintegy költői programként

⁵ Vö. példának okáért Jurij Lotman elméletével az elsődleges és másodlagos modelláló rendszerekről, mely szerint az emberi nyelv, mint a közösségben a legerősebb kommunikációs rendszer elsődleges, a művészet pedig ehhez képest másodlagos modelláló rendszer. Lotman szerint a művészet egyértelműen *médium* – bár ezt a kifejezést ő maga nem használja –, a kommunikáció egyik eszköze, mely az emberi nyelvhez képest mindenképpen másodlagos marad, hiszen az maga anyakaént használja. Lásd: Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in uő, *Szöveg, modell, típus*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Gondolat Kiadó, 1973, 13-52, 17-18, 24, 38-39.

sóló, *Sprachgitter* – *Nyelvrács* című, sokat idézett verse, melyben többek között az emberi nyelv metaforikasságával való leszámolásának igényét fogalmazza meg.

“*Sprachgitter*

„*Nyelvrács*

Augenrund zwischen den Stäben.

Szemgyűrűk a rudak között.

Flimmertier Lid

Csillogó szemhéj

rudert nach oben,

csapdos felfelé

gibt einen Blick frei.

elbocsát egy pillantást.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.”

Írisz, úszónő, álmatlan s borús:
az ég, szívszürkén, közelebb.”⁶

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, s talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta, lényegi tartalmakat közvetítő kommunikáció. Ha csak egy pillantást vetünk a fenti sorokra, láthatjuk, hogy a költői képekből eltűnt a vonatkoztatottság, a valami másnak való megfeleltetés, ami a metafora hagyományos definíciójának lényege lenne. Ahogyan azt maga Celan megfogalmazta, a fenti vers volt az a szöveg, melynek kapcsán végleg beszüntette a metaforákkal való állandó bújócskát.⁷ Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner megítélése szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le, nem számolhatott le teljes egészében a metaforákkal, ám igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságra. A szavak már nem referálnak valamire, közvetítenek valamit, hanem magukban *állnak* és szenvednek, válnak üzenetté. Ily módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettség nyilvánvalóan nem szűnik meg teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólani az olvasóhoz.

Celan metaforaellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására⁸, a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelvrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak

⁶ Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am M., S. Fischer Verlag, 1959.

⁷ John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 1995, 106-107.

⁸ Vö. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1.

valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.⁹ A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröhnen* kezdetű versét:

EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

MEGZENDÜL AZ ÉG:
az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.¹⁰

Az emberi nyelv tehát Celan számára nem egyéb, mint metaforák fergetege, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző médium. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.¹¹ Nietzsche szerint – s a nyelvészet számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, Celannal gondolva így módon mindennapjaink nyelve tisztátalan, zavaros, a szabatos kifejezésre alkalmatlan médium, mely adott esetben túlzottan is mediális. Vajon *igazság* csak akkor létezhet, amennyiben azt egy metaforáktól mentes nyelven fogalmazzuk meg? A kérdés nyilvánvalóan messzire vezet és nincs rá egyértelmű válasz, azonban Celan fenti verse szerint mindenképp úgy tűnhet, egy metaforáktól megtisztított nyelv még képes lehet igazságok kifejezésére, a metaforizáció megszüntetése pedig csökkentheti az emberi tapasztalatok és közlések sokszoros közvetítettségét.

A celani költészetben talán szintén a nyelv medialitását, túlzott közvetettségét hivatott rombolni / kijátszani többek között az is, hogy egyes Celan-versek nem pusztán egy konkrét nyelven íródtak, hanem különböző idegen nyelvekből vett szavak, kifejezések találhatók bennük, melyek nyomán már azt is nehéz megállapítani, az adott vers tulajdonképp

⁹ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 29.

¹⁰ A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfűga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980, 87.

¹¹ Vö. KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 112.

milyen nyelven is szólal meg, hacsak nem készítünk statisztikákat a szavak számáról. Ilyen példának okáért az *In Eins - Egyben* kezdetű költemény első néhány sora is:

„IN EINS

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*”

„EGYBEN

Február tizenharmadika. A szívszájban
éber sibbolett. Veled,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*”¹²

A fenti versrészlet eredetileg németül íródott (német elemeinek nyilván nem egészen pontos magyar fordítása mellesleg még inkább felszámolja a nyelvek közötti határokat), azonban megtalálhatóak benne legalább ugyanolyan arányban idegen nyelvekből származó szavak is. A *sibbolett* (eredetileg *foljó*, de a Bibliában határátlépéskor használt titkos törzsi jelszó) többek között héber, a *Peuple de Paris* (Párizs népe) francia, míg a *No pasarán* (*nem fognak átjutni*) pedig spanyol kifejezés, mely ráadásul egy konkrét történelmi eseményhez, a spanyol polgárháborúhoz köthető.¹³ Derrida¹⁴ a vers kapcsán felveti, hogy általa tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. Habár kétség sem férhet hozzá, hogy a versrészlet szövege önmagában emberi nyelven való közlés (?), azonban többé nem meghatározható, az idézett részlet voltaképp milyen nyelven is szól. Minden versnek meglehet a saját nyelve, mint ahogyan a saját dátuma is, ily módon a vers talán valamivel közvetlenebbül képes szólni a befogadóhoz, vagy legalábbis kevésbé közvetetten. A konkrét nyelv médiumának megszüntetése talán értelmezhető költői kísérletként a medialitás kiiktatására, de legalábbis annak radikális csökkentésére.

¹² A versrészletet saját fordításomban közlöm (K. B.).

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Die Niemandsrose*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963.

¹³ A *No pasarán*. mára nemzetközileg elterjedt politikai jelmondatává vált, melyet a spanyol polgárháborúban arra használtak, hogy egy adott pozíciót mindenáron meg fognak védeni az ellenséges katonáktól. A polgárháború idején Dolores Ibárruri Gómez kommunista politikus használta egyik beszédében Franco tábornok fasiszta hadseregével szemben, ily módon a kifejezés többek között az antifasizmus egyik nemzetköz. jelmondatává is vált.

¹⁴ Jacques DERRIDA, *Shibboleth – For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, szerk. Aris FIORETOS, 1994, 3-74, 23-24.

A nyelvi medialitás felszámolására / csökkentésére tett kísérletek mellett azonban végeredményben úgy tűnhet, a celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt, katasztrófaaként fogja fel¹⁵ – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált szavak és azok újfajta, meghökkentő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátta téve a művészetet.

Lehetséges olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint maga a nyelv felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik¹⁶. Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a holderlini cezúra, a „tisza szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisza szó”-nak.¹⁷ A költészet az a voltaképpeni szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című drámája kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*) nevezi¹⁸, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad absurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megőrökíti a nyelv tragédiáját.¹⁹

A nyelv tragédiaként való megélése ellenére azonban mégis úgy tűnhet, az írott, azon belül is az irodalmi szövegek, ezen belül pedig a költészet mégis küzdelmet folytat a szerinte

¹⁵ Vö. Philippe LACQUE-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória és SZÁNTÓ F. István, in Paul CELAN, *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996, 193-213.

¹⁶ Philippe LACQUE-LABARTHE, i. m., 199-200.

¹⁷ Vö. a *Reine Sprache* fogalmának használatával többek között: Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in uő, *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1980.

¹⁸ Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma, 1996/6.

¹⁹ Philippe LACQUE-LABARTHE, u. o.

szélsőséges medialitás, a nyelv szubjektumokat egymástól rácsszerűen elválasztó természete ellen. A nyelv kitüntetett szerepét elveszíti, egyetlen médiummá válik a számtalan között, tragédiája pedig talán éppen ebben áll.²⁰ Ezért úgy vélem, a következőkben mindenképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

2. AZ ÍRÁS MÉDIUMA PAUL CELANNÁL

Az írás, a leírt szöveg, ezen belül is az irodalmi szöveg Paul Celan költészetében visszatérő motívum, mely mintha egyfajta tisztább, minden más médium felett álló médiumként tűnne fel.

Gadamer elképzelése nyomán, Celan jól ismert *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet „én” és „te” találkozásának médiuma²¹. Habár a vers per definitionem nyilvánvalóan nyelvi médium, mely nem képes a szó materiális értelmében kitörni az emberi nyelvből, az írott szöveg nyilvánvalóan a beszélt nyelv felett áll, hiszen maradandóbb, ugyanakkor persze egyúttal materiálisabb is – e materialitás azonban magával vonja azt is, hogy képes a történeti léten kívül helyezkedni, *klasszikus művé* válni²², mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

Derrida²³ kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma ellenében nem-származtatott, sokkal inkább eredendő, talán nyelv előtti jellegéről. Celan, mint költő számára az írás nyilvánvalóan elsődleges médium, erre a szerző több verse is utal, s habár látszólag nem hisz a nyelv médiumának maradéktalan közvetítőkészségében, Derrida elképzelését továbbgondolva adott esetben elképzelhető, hogy a költészet / költői szöveg funkcionálhat egyfajta (beszélt) nyelv felett álló médiumként. Derrida egyenesen odáig jut, hogy *írás* lényegében már a nyelv előtt létezhetett, legalábbis az emberi nyelvet, mint mentális struktúrát valamiképp az írás alapján gondolhatjuk el.

²⁰ Vö. LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 156-173, 164.

²¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

²² Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

²³ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Budapest/Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991, 21-113.

A vers felettes tartalmak közlésének lehetséges médiuma. Ezen tartalmak igazságértéke talán torzítatlan maradhat, ezen túl pedig akár gondolhatunk a nem-nyelvi optikai és elektronikus médiumokra is, melyekre való esetleges utalás Celan költészetén belül a *Fadensonnen* kezdetű ismert vers kapcsán történik (erről a későbbiekben még bővebben szót ejtünk). Talán érdemes egy pillantást vetni Celan *Mit den Sackgassen sprechen* kezdetű kései versére, melyből szintén kiolvasható az írás médiumának elsődlegessége.

MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN

vom Gegenüber,
von seiner
expatriierten
Bedeutung –:

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI

az átellenben
lakóról,
kivándorolt
jelentéséről –:

ezt
a kenyeret rágni
írófogakkal.²⁴

A költő csupán *zsákutcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens / valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?) létezőknek *kivándorolt*²⁵, száműzetésbe kényszerült a jelentése, jelentés nélkül maradtak a helyükön. Elképzelhető persze az is, hogy jelentésük megszűnése által maguk e létezők is megszűntek, helyükön pedig már nincs semmi más, pusztán az a bizonyos kenyér. A kenyér, amit a költő *írófogakkal* (*Schreibzähnen* – jelenthet ugyanúgy írásfogat is) kénytelen rágni – azaz nem tud mást tenni, mint minden jelentésen és rögzíthetetlenségen túl írni, tehát paradox módon mégis valamit közvetíteni, lejegyezni, rögzíteni. Az írás tehát tulajdonképpen maga a minden után való, a mindenen túli létezés, ami adott esetben mindentől független is. Az író emberi szubjektum, illetve a költő számára legalábbis, elsődleges és mindenekfelett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik.²⁶

²⁴ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, 117.

²⁵ Vö. Derrida szerint a jelentés eleve instabil, folyamatosan mozgó dolog, nem pedig valamiféle előre adott, rögzített tartalom.

²⁶ Vö. Ugyancsak a Derrida által alkotott *L'etre écrit – írva való lét, írott lét* fogalmával.

Érdekes lehet Celan egyik kései verse, a *Das Wort von Zur-Tiefe-Gehn* kezdetű költemény is, melyben szintén előfordul az írás motívuma.

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN

das wir gelesen haben.

Die Jahre, die Worte seither.

Wir sind es noch immer.

A MÉLYBEMENETEL SZAVA,

amit mind olvastunk.

Az évek, a szavak, azóta.

Még mindig ez vagyunk.

Weißt du, der Raum ist unendlich,
weiß du, du brauchst nicht zu fliegen,
weiß du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe.

Tudod, a tér végtelen,
tudod, nem kell elszárnyalnod,
tudod, ami a szemedbe íródott,
elmélyíti nekünk a mélységet.²⁷

A vers zárósoraiban arról van szó, ami a megszólított szemébe íródott, s ez a valami ráadásul el is mélyíti a mélységeket, azaz minden bizonnyal mélyebb tartalmakat képes megnyitni. A szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrészről talán triviális, másrészről mindenképpen igaznak ható következtetésre, hogy az írás, az írott szöveg olyan valami, ami a szembe íródva képes olyan mély tartalmak kifejezésére, melyeket talán a beszéd képtelen szabatosan kifejezni. A szembe íródás azért fontos, mert ezek szerint az ember a szem által dekódolja az írott szöveget – az írás, az írott szöveg tehát elsődlegesen optikai médium, melyet a látás által vagyunk képesek dekódolni.

Megkockáztatható talán az az állítás is, hogy az emberi életet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitás és a kontinuitás.²⁸ McLuhan ezen meglátásból kiindulva a szóbeli és az írásbeli kultúra között oppozíció tételezhető fel, csak úgy, mint a vizuális és akusztikus médiumok között. Az ábécé feltalálása a látás dominánssá válásán túl számos területen érvény esülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált.²⁹

²⁷ A verset saját fordításomban közlöm. (K. B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Ráday Könyvesház, 2009, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN: *Die Niemandssore*.

²⁸ Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 47.

Idézi: FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 191-201, 194.

²⁹ FODOR Péter, i. m., 194.

Érdeemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfiája teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor például az olvasó idegennyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy magát a formát is dekódolná.³⁰ A fonetikus ábécé nem csupán a látványt és a hangot választja és vonatkoztatja el egymástól, de elkülönít minden jelentést a betűk által jelölt hangoktól, aminek eredményeként a jelentés nélküli betűk jelentés nélküli hangokra fognak vonatkozni.³¹

Ugyanennek a problémakörnek kapcsán érdemes talán idézni George Steinert is, aki szerint a fonetikus ábécé lejegyzőrendszere és a rá épülő, mozgatható betűket alkalmazó nyomtatás egyáltalán nem valami metafizikus, azaz transzcendens tartalmakat közvetíteni képes találmány, hanem – egyfajta lingvisztikai kérdezőhorizontba belehelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni.³² Az írás azonban ily módon teljesen materiális lenne, ám az irodalom talán ennek ellenére mégis képes transzcendens, metafizikai tartalmakat közvetíteni, még ha a médium, amely e tartalmakat közvetíti, materiális, fizikai formában létező és megragadható is. McLuhan nyomán elképzelhető, hogy az írás uniformizál, ezen uniformizáció azonban csak a mű külső megjelenési formájára, médiumára igaz (például a korlátlanul reprodukálható könyvekre vagy elektronikus adathordozókra), a mű maga azonban ettől talán még képes egyedi maradni.

Többek között Walter J. Ong foglalkozik behatóbban a nyomtatás térhódításának történetével és a látvány dominanciájával, mely az emberiség története során felváltotta a hallás dominanciáját.³³ A nyomtatás által az ember immár másként viszonyul a valaki által megírt szövegekhez, hiszen amíg régebben a kézzel írott könyv egyedi tárgynak, adott esetben műtárgynak és a szerző által megalkotott, reprodukálhatatlan műnek számított, addig mára

³⁰ Jonathan MILLER, *McLuhan*, London, Collins-Fontans, 1971, 10.

Idézi: FODOR Péter, u. o.

³¹ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, u. o.

³² George STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, 1998, 253-257.

Idézi: *Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985, 150-151.

Valamint: FODOR Péter, u. o.

³³ Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezárás*, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 245-269.

nyilvánvalóan uniformizálódott, szerzőjétől eltávolodott és korlátlan mennyiségben reprodukálható. A lírai költészetnél maradva ez a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott, pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt például E. E. Cummings egyes verseire vagy a képversekre általában. További folyománya a nyomtatás elterjedésének, hogy a nyomtatott szöveg a kézzel írottal ellentétben tovább nem írható, tehát lezártnak tekinthető.³⁴ Celan költészetére vonatkozólag ennek a költő kései, hermetikus, önmagukba zárkózó versei kapcsán lehet jelentősége – e rövid, sok esetben mindössze néhány soros versek nyilvánvalóan lezárt szövegek, legalábbis ami formájukat, nyomtatott megjelenésüket illeti. Celannál nem egy esetben még az írásjeleknek is nagy jelentősége van az interpretációs lehetőségek szempontjából, sőt, e lezártáshoz tartozhat, hogy a költő sok versét keltezte, s így módon a szöveg után álló, egyes kiadásokban feltüntetett dátum is a lezárt szöveg részét, tulajdonképpeni zárlatát képezi.³⁵

Gadamer megközelítéséből kiindulva talán érdemes arra is kitérni, az írott, azon belül pedig az irodalmi szövegek milyen igazságértékkel is bírhatnak. Költői szövegnek elsősorban az tekinthető, amelyből hiányzik a kijelentés igazságértékét igazoló tényező.³⁶ Az irodalmi szöveg voltaképpen nem más, mint nyelvi műalkotás, olyan műegész, melyet a nyelv mint médium képes közvetíteni a befogadó felé, különösen az olvasás révén. Az irodalmi / költői szöveg csupán az úgynevezett „belső fül” által olvasható eredményesen – ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy Gadamer minden művészeti alkotás értelmezését olvasásként metaforizálja. Minden művészeti alkotást *olvasni* kell, hogy azok – akár a dolog heideggeri értelmében – jelenvalóvá váljanak. Igazságértékét tekintve a költői szöveg egyszerre képes igazat és hamisat mondani, pontosabban amit mond, az a maga sajátos módján igaz. Paul Celan kapcsán felvethető az a gadameri állítás, hogy a költői szöveg mindig hordoz üzenetet, azaz bír valamiféle igazságértékkel, adott esetben negatív módon – Celan esetében ez az igazságérték és ez az üzenet talán éppen a megvonás által kerül kifejezésre. A XX. század irodalmában kialakult a hitelességnek és az igazságnak egy új normája, mely tulajdonképp a

³⁴ Walter J. ONG, u. o.

³⁵ Celan költeményeinek keltezetttségéről bővebben lásd: Jacques DERRIDA, *Shibboleth. For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER, in *Word Traces – Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, 3-74. .

³⁶ Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, in uő *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 188-201.

költészet lényegéhez tartozik.³⁷ Celan versei úgy mondanak igazat az olvasónak, hogy hermetikusságuk, nehezen értelmezhetőségük, látszólagos magukba zártságuk által *megvonják* azt az olvasótól – az igazság negatív módon kerül kifejtésre, épp azáltal, hogy látszólag kivonja magát a versből, legalábbis nem explicit módon állítja önmagát. A világ egészének értelmezése, mint olvasás kapcsán talán érdemes megvizsgálni egy másik kései Celan-verset, nevezetesen az *Unlesbarkeit – Olvashatatlan(ság)* kezdetű költeményt.

UNLESBARKEIT dieser

Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren

geben der Spaltstunde recht,
heiser.

Du, in dein Tiefstes geklemmt,
entsteigst dir
für immer.

OLVASHATATLAN ez

a világ. Kettős minden.

Az erős órák

a hasadó időnek igazat
adnak rekedten.

Te, legmélyedbe szorulva,
kilépsz magadból
mindörökre.³⁸

E vers alapján a világ olvashatatlansága nem egyebet jelent, mint az, hogy a dolgok összefüggéseikben nem vagy mindenesetre nehezen adják meg magukat az értelmezésnek. Minden dolog természete kettős, egyfelől látható, érezhető, ám nyilvánvalóan minden mögött ott van egyfajta mögöttes tartalom, ha úgy tetszik, transzcendens, amit az ember nem, vagy csupán közvetetten, sokszoros közvetítés által képes megérteni, mire pedig eljutna magáig a megértésig, a dolog lényegi tartalma talán el is sikkad, de mindenesetre csupán sokszorosan torzítva válik érthetővé. Egyetlen út a világ *olvasásához* talán az lehet, miként a vers is sugalmazza, ha a szubjektum kilép önmagából, elidegenedik önnön identitásától. Ezen önmagán kívül helyeződés, extázis keretében pedig talán – persze talán csupán időlegesen, annak ellenére, hogy a Celan-vers világában mindez mindörökre érvényesként deklarálódik – képes megélni bizonyos közvetlen, de legalábbis a sokszoros medialitásnál közvetlenebb tapasztalatokat. Olyan tapasztalatokat, melyekhez talán csak a művészet juttathatja az embert.

³⁷ Hans-Georg GADAMER, i. m. 200.

³⁸ Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfüga*, 113.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Schneepart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

Ez persze csupán az *Unlesbarkeit* kezdetű vers egy lehetséges olvasata, melynek igazságérténye pusztán lírai keretek között, a vers költői valóságában lehet elfogadható, s részint hangsúlyozottan ellentmond azon hermeneutikai alapvetésnek, mely szerint nem létezhet megértés közvetítettség, medialitás nélkül. Elképzelhető persze az az előbbivel voltaképpen ellentétes olvasat is, mivel a versben a grammatikai viszonyok korántsem egyértelműek, mely szerint épp az ember önmagán kívül helyezkedése, saját identitásától való elidegenedése az olvashatatlanság oka.

Egy további érdekes aspektus lehet, hogy a versszövegek ugyan önmagukra is referálnak, ugyanakkor bizonyos valóságreferenciával is bírhatnak. Ismert tény, hogy többek között a történelem is az írott szövegek médiumán keresztül ismerhető meg elsősorban – Paul Celan egyes versei pedig nem egyszer utalnak mind a költő személyes életeseményeire, mind pedig az európai történelem olyan szörnyű fordulataira, mint a Holokauszt és a második világháború, melyek a celani költészet hermetizmusa ellenére mégis e líra alapélményének tekinthetők. A vers némely esetben nem csupán önnön valóságának hordozója, hanem történelmi, emberi, nem teljes mértékben fikcionális események megörökítője és médiuma. Ez persze nem csupán Celan költészetére, hanem szinte minden lírai költő életművére igaz, Celan életművén belül azonban számos esetben különleges hangsúlyt kapnak bizonyos életrajzi és történelmi események, például a *Todesfuge* – *Halálfuga*, az *Engführung* – *Szűkmenet* vagy a *Tenebrae* című versekben, melyek nem csupán önnön fikcionalitásukat, imaginárius költői valóságukat, de a Holokauszt borzalmas történelmi igazságát is közvetítik felénk, talán jobban hozzásegítve a szenzitív befogadót annak megértéséhez, milyen utakra is téved időnként az emberi történelem.

A medialitás kapcsán ugyancsak figyelemre méltó jellegzetessége egyes Celan-verseknek az intertextualitás, mely által nem csupán a saját tartalmukat közvetítik az olvasó felé, de történetileg visszanyúlnak más szerzők más műveihez – mediális módon, többszörösen közvetítve jelennek meg a világirodalom más művei, főként a német irodalom alkotásai, példának okért Rilke vagy Hölderlin, de akár más nemzetek költői, Appolinaire vagy Oszip Mandelstam bizonyos verseinek sorai is, sok esetben nem csupán indirekt utalások szintjén, hanem változatlanul, vendégszövegekként. Elgondolkodtató persze, mennyire képes észlelni az olvasó ezen mediális, intertextuális módon megjelenített irodalmi szövegeket bizonyos esetekben, hiszen nem teljes művek, pusztán részletek kerülnek idézésre, közvetítésre, melyek mögött ott a továbbolvasandó műegész, a közvetítettség azonban kétségtelenül fontos szerepet játszik az intertextuális idézetek esetén is – az irodalmi szöveg tehát bizonyos esetekben válhat egy másik irodalmi szöveget közvetítő médiummá is.

Talán elfogadhatónak tűnhet az az állítás is, mely szerint az írásmű, az irodalom egyfajta részesülés abban, ami egyébként véglegesen megvonná magát tőlünk. A múlt művészete a medialitás, a materiális reprezentáció által képes a jelen emberének szükségleteit szolgálni³⁹ – elgondolva persze mindezt részint Gadamer nyomán –, ez nyilvánvalóan csak bizonyos médiumokon keresztül lehetséges, hiszen az ember történeti létező, az időből nem képes kilépni, élete pedig nyilvánvalóan véges. Bizonyos művek időben állandó létezők, médiumaik hiába változnak folyamatosan, tehát – még ha ezt talán nem is illik tudományos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.

Az irodalmi, főként a költői szöveg eminens példája lehet annak, hogy lényege szerint nem válasz valamely kérdésre, hanem a valós dolgok megjelenítése és az imaginárius ábrázolása.⁴⁰ A vers, a lírai költemény műalkotás és médium sokat vizsgált és vitatott, ellentmondásos viszonyának egyik mintaszerű esete. A líra adott esetben nem pusztán egy műfaj, hanem műfaji sémák átlépésének egy sajátos módja.⁴¹ A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identítasalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtapasztalására.⁴² Az írott szövegeken és az irodalmon belül a líra sokkal többet közvetít az olvasó felé, mint pusztán önmagát. A „te”, a megszólított második személy mindig többértékű, hiszen egyrészt lehet a lírai alany önmegszólítása, másrészt pedig szólhat egy tényleges másik megszólítotthoz is, bírhat egyfajta interszubjektív jelleggel. Elképzelhető nézőpont az is – főleg Celan kései verseinek önreflexív jellegét figyelembe véve – hogy a versen keresztül már nem is a lírai alany szól a befogadóhoz, hanem tulajdonképpen maga a szöveg a lírai szubjektum. Beszélő és kimondott tartalom, médium és üzenet ily módon bizonyos keretek között képes eggyé válni, ezáltal pedig a közvetítettség mértéke közlő és befogadó között valamennyire csökken. Még amennyiben a versszöveg önmagában nyelvi megnyilvánulás is, tehát nyelvi médium által közvetített entitás, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*,

³⁹ Karlheinz STIERLE, *Aestische Rationalität*, München, Fink Verlag, 1996, 286.

Idézi: KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 264-271.

⁴⁰ Karlheinz STIERLE, i. m. 262.

⁴¹ Karlheinz STIERLE, i. m. 270.

⁴² Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, in uő *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Gesammelte Werke, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993.

irodalmissága a nyelvi médium minden egyes dimenzióját átítatja⁴³, a lírai szövegek pedig – adott esetben McLuhan nyomán elgondolva – képesek eggyé válni az őket hordozó nyelvi médiummal, így valamennyire talán közvetlenebbül képesek a befogadóhoz szólni, még akkor is, ha a medialitás önmagában nem kerülhető meg – és persze nem is biztos, hogy feltétlenül meg kell kerülnünk, a költészet azonban időnként mégis mintha éppen erre tenne kísérletet.

3. OPTIKAI ÉS ELEKTRONIKUS MÉDIUMOKRA TÖRTÉNŐ LEHETSÉGES UTALÁSOK A FADENSONNEN KEZDETŰ KÖLTEMÉNY TÜKRÉBEN

Mint azt fentebb beláttuk, tulajdonképpen maga az írás, az írott / nyomtatott szövegek optikai médiumnak tekinthetők, ez voltaképp csupán elemzői megközelítés kérdése. Paul Celan költészetének egyes darabjaiból kiolvasható, hogy az írott, azon belül az irodalmi szövegek egyfajta elsődleges médiumnak tekinthetők – legalábbis a költő számára –, amelyek olyan tartalmakat képesek hordozni és közvetíteni, amit a beszélt nyelv bizonyára nem, vagy legalábbis nem elég pontosan és szabatosan.

Meglátásom szerint azonban a költő egyik ismert versében utalást találhatunk napjaink technicizálódó kultúrájára és elektronikus, optikai médiumaira is, ezen állítást pedig nem más, mint a *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű jól ismert költemény egyfajta medialitás felől lehetséges újraolvasása alapján támaszthatja alá.

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is. ⁴⁴

A fenti vers nyilvánvalóan a többi hermetikus versszöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen

⁴³ Karlheinz STIERLE, i. m.

⁴⁴ Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, 77.

A vers eredetileg a az alábbi kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére minden műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének⁴⁵, sőt, talán maga a *Fadensonnen* is olyan költői szöveg, melynek retorikája ellenállást tanúsít az önkényes interpretációnak.

A fenti, mindössze hét rövid sorból álló vers recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetül többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl eléneklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni.⁴⁶ Ezzel párhuzamosan nyilván lehetséges a vers egyfajta ironikus olvasata is, mely szerint egyáltalán nem létezik már semmi az emberen túl, a transzcendenencia elérése többé nem lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál⁴⁷, a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot⁴⁸ –, de az is lehetséges, hogy e dalok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

Elképzelhető-e, hogy Celan verse nem pusztán a transzcendens, emberen túli létezőkről, hanem a költő saját korának és napjainknak rohamosan fejlődő technikai médiumairól (is) szól? Nyilván nem dönthető el egyértelműen, a szöveg ez a fajta megközelítése mennyire önkényes vagy legitim interpretáció, lényegét tekintve azonban, amennyiben Paul Celan költészetét a medialitás aspektusából igyekszünk vizsgálni, mindenképpen érdekes lehet.

A vers kezdetéből kiindulva a költői szöveg *fonálnapokat* (az égbolt felhőn fonálszerűen áttörő napsugarakat?) *láttat* az olvasóval, a szürkésfekete pusztaság felett.

⁴⁵ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

⁴⁶ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-126, 112.) és: Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147-151.

⁴⁷ KISS Noémi, i. m., 175-177.

⁴⁸ Vö. BARTÓK Imre, i. m.

Természeti kép, tájkép tárul a befogadó elé, tehát a költői szöveg elsősorban a látványra, az olvasói szem előtt megképződő, imaginárius, a szöveg mint optikai médium által közvetített látványra épül. Ahogyan haladunk előre a szövegben, *fa-magas gondolatot* olvashatunk / láthatunk, amint *fényhangot* – *Lichtton* fog. Tehát a (feltehetőleg magasztos, burjánzó) emberi gondolat *fényhangba*, egy egyszerre optikai és akusztikus médiumba ágyazódik, ágyazza be önmagát. A *Lichtton* a német nyelvben nem csupán Celan költői neologizmusa, hanem egy létező technikai médium elnevezése, egy a filmgyártásban használatos szakkifejezés.

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a moziban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a XX. század közepe táján sem számított különösebben újkeletűnek.⁴⁹ Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre kerül* – egyszerre közvetíti fényhatás, optikai médium, és hanghatás, azaz akusztikus médium. A kettő együttes használata pedig napjaink elektronikus médiumaira, például a televízióra, a DVD-re vagy az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. Vajon elképzelhető-e, hogy e fényhangot fogás lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl? Feltételezhetjük, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, ami más által nem közvetíthető, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan adott esetben már önirányításra is képes, az ember által uralhatatlan rendszerbe, ahol tulajdonképpen már *az emberen túl* jut el, egy olyan pusztán médiumok hálózata által létező, uralhatatlan imaginárius világba, ahol az emberre már nincs is szükség. Emberen kívülre, az emberen túlra kerül, ahol már maga az ember és az emberi definíciója sem teljesen világos többé.

A mediális kultúrtechnikák és az elektronikus technikai médiumok rohamos fejlődése a XX. században gyökeresen új tapasztalatokhoz juttatta az embereket, ez a modern korban pedig nyilvánvalóan az irodalom, a költészet átfarmálódásához is vezetett.⁵⁰ Megjelentek a mechanikus önfeljegyző rendszerek, a diskurzusok megsokszorozódtak, az emberi kultúra

⁴⁹ Lásd többek között a Wikipédia vonatkozó német nyelvű szócikkét:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>

⁵⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

mediális, sokszorosan, ráadásul technikai médiumok által közvetített jellege miatt már az sem tisztázott, az üzenetek – amennyiben vannak még egyáltalán – kihez szólnak. A mediális változások nyilvánvalóan az irodalom területén is változásokat hoztak, Celan sokat idézett verse pedig talán e változások lenyomatának is tekinthető.

Többek között Friedrich Kittler is leszögezi, hogy semmiképp sincs értelem fizikális hordozó, azaz médium nélkül, azaz az emberi világ, a kultúra szükségképpen közvetített. A közvetítésbe azonban szinte mindig belekerül a Shannon által bevezetett zajfogalom, a végtelenül sokféle esetleges zavaró tényezők összessége.⁵¹ A költészet azonban az a – feltehetőleg legtisztább – a lejegyzett, írott / nyomtatott szövegek közül, amelyet természetéből fakadóan nem szabad zajnak terhelnie. A költészet lényege éppen abban áll, hogy saját elemeit önreferenciális elemként hozza létre, többek között a Jakobson-féle jól ismert kommunikációs modell volt az, mely a jel és a zaj távolságát a lehető legnagyobbra emelte. A költészet tehát olyan médium, olyan kommunikációs forma, mely védekezik a zajok, az üzenetet torzító, a közlést megzavaró tényezők ellen. Ha figyelembe vesszük Celan lírájának hermetizmusát és azt, hogy szövegei kívül kívánják helyezni magukat téren és időn – tehát minden csatornán, amit zaj terhelhet –, akkor ez a törekvés nyilvánvalóan megtalálható a költő számos versében is.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt, magát a zajt, melynek végtelen megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az jó ideje megfigyelhető⁵² a titkos katonai híradástechnikákban. Jel és zaj viszonya lassanként elmosódni látszik, mióta manipulálhatóvá vált – és amióta a matematikai alapú hírközlő technikák a zaj természetét is képesek megváltoztatni, akár addig a messzire vezető következtetésig is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják. Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólalnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektornikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy saját érzékeinkről is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk tudással. A művészet és a technikai médiumok alapjában véve nem másra

⁵¹ Friedrich KITTler, *Zaj és jel távolsága*, in *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Ráció Kiadó, 2005. 455-474.

⁵² Friedrich KITTler, i. m.

szolgálnak sok más egyéb dolog mellett, mint az érzékszervek megtévesztésére. Napjaink technikai médiumai – a költészethez, a celani lírához, és akár a fent idézett vershez hasonlóan – fikcionális világokat, illúziót képesek teremteni, ráadásul némely esetben olyan tökéleteset, hogy még a valóság definíciója is kétségesse válhat.⁵³ E médiumok főleg optikai, és csak másodsorban akusztikus közvetítő eszközök, hiszen napjainkra az ember számára a látás általi, képi felismerés a meghatározó. A képben való felismerés, főleg még gyermekkorban, képes örömet okozni az ember számára. Ez pedig odáig is elvezethet, hogy ezen optikai felismerés által maga az én jön létre, képződik meg, ráadásul az imagináriusból⁵⁴, amelyről közvetítettsége révén nem mindig tudjuk eldönteni, vajon még saját valóságunk részének tekinthető-e.

Az optikai és elektronikus médiumok a történeti múlthoz képest teljesen újszerűen kezelik a szimbolikus tartalmakat. Míg az emberi test a maga saját materialitásban még a valósághoz tartozik, a médiumok egyre inkább az imagináriust, a nem-valós létezését testesítik meg és hozzák közelebb az emberhez, ugyanez pedig minden bizonnyal Paul Celan fenti verse nyomán is elgondolható. A technicizálódásról és az újfajta médiumok megjelenéséről persze talán oly módon érdemes beszélni, hogy nem mondunk felettük értékítéletet, habár e túlzott technicizálódás és az ember mint olyan eltűnése, a gondolat, az üzenet emberen túlra kerülése egyfajta negatív utópiát is sejtethet a *Fadensonnen* nyomán is. Nem elfelejtendő az sem, hogy a Celan-versben egy erős költői látvány, egy szürkésfekete (hamuvá égett?) pusztaság tárul elénk, amely felett ugyan még ott süt a nap, de ahol már pusztán fényhangot fogó gondolatot láthatunk – embert azonban semmiképp. Ennek kapcsán vethető fel az a gondolat, hogy a túlzott technizálódás révén a (materiális) emberi kultúrában olyan törvényszerűségek szabadulnak el, melyeket az ember többé nem képes uralni. A kultúra tragédiája éppen abban állhat, hogy bizonyos idő elteltével (értve ez alatt főként a szellemi kultúrát) önmagát számolja fel, a legfőbb veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.⁵⁵

Érdekes persze azonban, hogy Celan az emberen túl eléneklendő *dallamokról* beszél – a dallam pedig nem optikai, hanem zenei, tehát elsősorban akusztikus médium, éppen ezért talán érdemes néhány rövid megjegyzés erejéig megvizsgálni azt is, milyen utalások történnek

⁵³ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7-40.

⁵⁴ Vö. Jacques LACAN, *A tükörszínház*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

⁵⁵ Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

Celan egyes verseiben a zene médiumára, s ehhez milyen pozitív vagy negatív konnotációk képesek társulni.

4. UTALÁSOK A ZENE MÉDIUMÁRA

A zene médiumára – mely akusztikus, és ha csupán instrumentális zenéről beszélünk, akkor nem-nyelvi, tehát valamilyen módon a nyelv felett álló médium – Celan költészetében számos helyen történik utalás, megjelenik mind egyes versek szerkesztési technikáiban, mind pedig motívumként egyes szövegekben. Költészet és zene egymáshoz meglehetősen közel álló művészeti ágak, s ezt Celan, mint sok más költő a világirodalom történetében, nyilvánvalóan maga is felismerte.

Érdeemes például megemlíteni a szerző viszonylag korai és jól ismert versét, a *Todesfuge – Halálfuga* című költeményt, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven követi is fűgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek ismétlődésével, váltogatásával.⁵⁶

„Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk
délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk
isszuk és isszuk
sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosan majd
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a véreket
füttyszóval hívja zsidóit elrendeli
ássatok sírt a talajban tánczene szóljon”⁵⁷

⁵⁶ Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fuga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

⁵⁷ A versrészlet eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

“Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete

Az idézett rövid részletet elolvasva is világossá válhat – főként hangos olvasás esetén – a befogadó számára a szöveg zenei megkomponáltsága, zenei szabályokra épülő ritmikus volta, főként, ha figyelembe vesszük, hogy lényegében az egész vers az idézett részlet különböző variációiból áll össze. A szöveg nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni. A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közsímet, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt – míg nem létezett a nyomtatott szövegek médiuma, az irodalmi szövegek bizonyos része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – például dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.⁵⁸ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradva a ritmikus, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Ám nem elképzelhető, hogy ez a vers költői világában

er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz “

Faludy György fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: FALUDY György, *Test és lélek*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2005, 638.

⁵⁸ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

A *Todesfuge* mellett egy másik viszonylag ismert Celan-vers az *Engführung* – *Szűkmenet*, melynek Peter Szondi⁵⁹ egy teljes, hosszabb lélegzetű tanulmányt szentelt. Az *Engführung* a németben zenei szakkifejezés, lényegében azonos az olasz *stretto* – *szűk(en)* zenei szakszóval, s a *Halálfügá*hoz hasonlóan e hosszúvers sem csupán címében, de szerkesztésmódjában is zenei – egymástól elválasztott strófákból, mondhatni tételekből áll. Amellett, hogy valamiként a Holokauszt szörnyű történelmi tapasztalatait is közvetíti, nem csupán nyelvi tartalma, de megformáltsága, zenei megszerkesztettsége által is hordoz valami többletet, mint egy csak nyelvi szöveg prózaként történő papírra vetése / elmondása.

A zenei médium motívumként való megjelenésénél maradva figyelmet érdemelhet Celan egyik viszonylag korai verse, a *Nachtmusik* – *Éjzene* / *Éji zene* címet viselő darab, mely már címében is a zenei médiumra tesz utalást.

„*Nachtmusik*”

Ein rauchendes Wasser stürzt aus den Höhlen der Himmel;
du tauchst dein Antlitz darein, eh die Wimper davonfliegt.
Doch bleibt deinen Blicken ein bläuliches Feuer, ich reiße von mir
mein Gewand: dann hebt dich die Welle zu mir in den Spiegel, du wünschst dir ein
Wappen...”

„*Éji zene*”

Füstölgő víz tör elő az égboltbarlangokból:
Belemerítéd az arcod, pilláid lebegnek.
Pillantásodban kékes tűz marad, palástom testemről letépem:

⁵⁹ Peter Szondi elemzését az *Engführung* című versről lásd bővebben: Peter SZONDI: *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

majd hozzám emel a hullám a tükörben, magadnak címert kívánsz...”⁶⁰

A viszonylag rövid, két strófából álló költemény címével ellentétben nem igazán mutatja zenei szerkesztettség jeleit, azonban a zeneiséget talán pótolja e sorok érzelmi intenzitása. Hangsúlyozottan korai, a kései, irodalomtudományi elemzések számára talán érdekesebbnek tűnő hermetikus verseknél sokkal kevésbé magába zárkózó Celan-versről van szó, melyből még hiányzik az a szüksézszerűség és látszólagos érzelemmentesség, ami majd a kései Celanra oly jellemzővé válik. Ha egyszerűen akarunk fogalmazni, a *Nachtmusik* első olvasásra leginkább szerelmi líraként olvasható, mely intenzív érzelmeket kísérel meg kifejezni, mint azt a benne megjelenő megszólítás és örvénylő költői képek is mutatják. Habár a költői szöveg ez esetben látszólag szinte tisztán nyelvi médium marad, a címválasztás talán összefügg azon elképzeléssel, hogy a zene általában elsősorban nem gondolatok, intellektuális tartalmak, hanem érzelmek, emocionális jelentések kifejezésének a médiuma, olyan dolgokat közöl a befogadóval akusztikus módon, amelyeket a pusztán nyelvi médium által nem minden esetben lehetséges maradéktalanul közölni bárkivel is.

Celan egy valamivel későbbi verse, a *Cello-Einsatz* – *Cselló-belépés* kezdetű költeményében szintén motívumként jelenik meg a zene médiuma, ráadásul ez alkalommal még egy konkrét hangszer, a cselló is megnevezésre kerül.

„CELLO-EINSATZ

von hinter dem Schmerz:

die Gewalten, nach Gegen-
himmeln gestaffelt,
wälzen Undeutbares vor
Einflugschneise und Einfahrt,

Der
erklommene Abend

„CSELLÓ-BELÉPÉS

a fájdalom mögül:

a kényszerek, ellen-
egekké halmozódva,
megfejtethetlent
görgetnek irányság elé,

a
megmászott este

⁶⁰ A versrészletet saját fordításomban közlöm. (K.B.) Publikálva lásd: Paul CELAN, *Nyelvrács*, 10.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

steht voller Lungengeäst...”

tüdőgallyal tele...”⁶¹

A cselló a *fájdalom mögül* lép be – Celan lírája kifejezetten jellemző a mögöttes tartalmak sejtetése, a mögöttség közvetítésének kísérlete. Elképzelhető-e, hogy e fájdalom nem más, mint az emberi nyelv fájdalma, amely *mögül* belép egy nyelven kívüli, e fájdalmas nyelvbe zárt létezés mögött / rajta túl rejlő tartalmakat megszólaltatni képes médium? A kényszerek *ellen-egekké* (a németben a *Himmel* főnév a bibliai értelemben vett mennyországra is utal, tehát adott esetben *ellen-mennyországokká*) halmozódnak, az útba pedig valami megfeythetetlen gördül. Azért megfeythetetlen a fájdalom világa, a nyelv számára, mert a nyelven kívülről érkezik? A zene, mint médium, talán képes lehet átmenetileg enyhíteni ezt a fájdalmat, melyet a nyelvi médiumban való székszis okoz az embernek.

A zene általi közvetítetség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák olyan logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. A zene egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyenes logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag, szomorúság, gyengédség, stb.⁶² A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – azonos logikával rendelkeznek, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és generálni az emberi érzelmeket, hiszen struktúrájuk közel ugyanolyan elvek szerint épül fel.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészeti ág lényegében merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződése, zene és költészet egyszerre jelenik meg, mint például megzenésített versadaptációk esetében is – Paul Celan lírája esetében gondolhatunk Michael Nyman ismert Celan-feldolgozásaira, melyekben a versek vokális szöveggént funkcionálnak a zenei médium elsődlegessége mellett.

Mint az fentebb említésre került, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból

⁶¹ Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, 83.

A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*.

⁶² Susan K. LANGER, i. m.

mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint kétségtelenül érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg – gondolok itt ismét Michael Nyman Celan-dalaira –, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez érvényes lehet a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját kelteni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzékcsalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát⁶³ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját kelteni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne túllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

5. A KÖZVETLENSÉG ILLÚZIÓJA

Paul Celan költészetében a fentiek alapján felfedezhető egy tendencia, mely a – főként a mára tökéletlennek bizonyult nyelvi médium általi – közvetítettség lerombolására, de legalábbis áthidalására irányul. Amennyiben pedig a művészet nem képes áthidalni a nyelvi médium

⁶³ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

Idézi: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

általi közvetítettséget – habár a zene médiuma, mint fentebb megfigyelhettük, nem-nyelvi akusztikus médiumként talán képes csökkenteni e medialitást, ennek igénye pedig mintha bizonyos Celan-versekben is megjelenne –, úgy igyekszik kivonulni az emberi világ minden törvényszerűsége közül, létrehozva saját valóságát. Persze anélkül, hogy értékítéletet mondanánk felette, a művészet az imagináriust közvetíti.

Celan egyes verseiben azonban mintha jelen lenne egy olyan tendencia is, mely szerint a művészet teljesen privatívva válik, a közvetettséget és közvetítettséget pedig éppen azáltal igyekszik kijátszani, hogy lemond mindenfajta közvetítésről. A vers többé nem *közvetít* semmit, csupán önmagában *áll*, túl mindenkin és mindenen. Erre szolgálhat például a *Stehen – Állni* kezdetű költemény.

STEHEN im Schatten

des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.

Unerkannt,

für dich

allein.

Mit allem, was darin Raum hat,

auch ohne

Sprache.

ÁLLNI, a levegőben,

a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás

ismeretlenül,

teérted

egyedül.

Mindazzal, mi benne térrel bír,

nyelv nélkül is

akár.⁶⁴

A vers kívül helyezi magát az idő dimenzióján – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az állás nem *valamikor* történik, sőt, még a *valahol* (a levegőben, sebhelyek árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetítődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása,

⁶⁴ A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*.

Bartók Imre magyar fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: BARTÓK Imre, i. m., 83-84.

mely szerint minden médium tartalma egy másik médium⁶⁵ – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítene⁶⁶, kívül helyezi magát nyelvi és technikai médiumokon, jelentéseken, vagy bármi megragadhatón. Kívülről többé nem ragadható meg, pusztán saját magába zárt világában lesz érvényes bármi is – ily módon azonban ez a zárt, bár látszólag elérhetetlen világ képes a medialitástól való mentesség, a közvetlenség látszatát kelteni. Felmerül persze a kérdés, miként lehetséges megértés, ha a vers maga, mely pusztán önnön vallóságán belül szólal meg, nem hordoz, azaz nem *közvetít* többé jelentést? Ezen állítás nyilván csak imaginárius, költői, művészi keretek között bírhat bármiféle igazságérvénnyel (de szükség van-e még e kategóriára?), s csupán addig, míg az olvasó valamilyen módon mégiscsak részesül egy önmagát hozzáférhetetlennek definiáló, médiumokon kívül helyezett világból, vagy legalábbis annak foszlányaiból, akár csupán a megérzés, a megsejtés szintjén megmaradva, ha már megértés nem lehetséges többé.

Lényegében ugyanerről a médiumokon kívül helyeződésről szólhat nekünk Celan egy másik kései verse, a *Schreib dich nicht – Ne írd magad* kezdetű szöveg is.

SCHREIB DICH NICHT

zwischen die Welten,

komm auf gegen

der Bedeutungen Vielfalt,

vertrau der Tränenspur

und lerne leben.

NE ÍRD MAGAD

a világok közé,

lázadj fel a

jelentések tömege ellen,

bízz a könnyek nyomában

és tanulj élni.⁶⁷

E szövegben is megjelenik a világ megértésének olvasásként való metaforizálása – a lírai szubjektum / a vers maga arra szólítja fel önmagát, hogy ne *írja* magát a világok közé, azaz ne vállalja a médium szerepét, ne kíséreljen meg közvetíteni semmit a lét különböző dimenziói, például ember és ember, szubjektum és szubjektum között, hiszen a világ

⁶⁵ Vö. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

⁶⁶ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2007, 15.

⁶⁷ A költemény eredetileg nem került kötetben publikálásra a szerző életében, csupán Celan halála után, gyűjteményes kötetben látott napvilágot. Keletkezési ideje egyébként 1966. Lásd többek között: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, 493.

olvashatatlanságából és túlzott medialitásából kifolyólag pontos jelentéstartalmak közvetítése talán úgyszólván lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának minden körülmények között szüksége van a médiumokra⁶⁸, sőt, a médium bizonyos kontextusban akár a művészet szinonimája is lehet, ám olykor felmerülhet a kérdés: mi értelme bármit is megpróbálni közvetíteni, ha maradéktalanul semmi sem közvetíthető? Paul Celan költészetének egyes darabjai eljutnak odáig, hogy letesznek bármiféle közvetítés vágyáról. A vers *fellázad a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosan közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán saját magányos utazására indulva⁶⁹ eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség semmiféle közvetítettségre. E világ a vers önnön magán belül rejlik – a vers már csupán *a könnyek nyomában képes megbízni*, azon könnyekében, melyeket az ember talán a közvetlenség iránt érzett vágy fájdmájában hullatott. Csupán akkor tanulhat igazán *élni*, ha eljut a közvetítetlenség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs többé kiszolgáltatva a nyelvi és technikai médiumoknak. E visszavonulás persze csupán költői és illuzorikus – egy pillanatra azonban talán mégis úgy érezhetjük, a közvetlenség medialitás nélküli megtapasztalása mégis lehetségessé válhat.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy a nyelvi szkepszis sokak számára nyomasztó évtizedei után napjaink irodalmi és irodalomtudományi gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy⁷⁰, miként az Paul Celan költészetének bizonyos, főként kései verseiben is megjelenni látszik. Habár tudjuk, hogy az emberi kultúra és azon belül minden tapasztalás talán eredeténél fogva közvetített, a medialitás pedig létmódjához tartozik, a dolgok közvetlen megismerése pedig lehetetlennek hat, mégis jó remélni, hogy valamilyen módon lehetséges a medialitás megkerülése. A művészet, s azon belül is a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszédmód – adott esetben Celan nyelvi korlátokat felszámolni kívánó költészete – pedig talán megadhatja nekünk a reményt, hogy egyes dolgokat mégis képesek lehetünk közvetítetlenül, a maguk elemi valójában megismerni és megtapasztalni.

⁶⁸ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005, 11-49.

⁶⁹ Vö. Paul CELAN, *Meridián*.

⁷⁰ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése?*, in *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 272-307.